

Trabajo Fin de Grado

Acerca del hombre inútil y la identidad en *La soledad era esto* de Juan José Millás

About the Superfluous Man and Identity in *La soledad era esto* by Juan José Millás

Autor

Julia Vicén Júdez

Director

Luis Beltrán Almería

Facultad de Filosofía y Letras
Filología Hispánica
2020

Es el arte complemento de la naturaleza y otro segundo de ser que por extremo la herмосea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de aver añadido otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera.

Gracián, *El Criticón*,

I Crisi Octava

Resumen

El presente estudio propone un acercamiento a una de las figuras más significativas de la literatura moderna, el *hombre inútil*, —insuficientemente estudiado en el ámbito de la filología hispánica—. Si bien esta figura se ha limitado durante un buen tiempo a las parciales etiquetas de la abulia o del *spleen*, estas son insuficientes para describir la riqueza y dificultad que aguarda. Aunque a menudo suele atribuirse a personajes de la literatura rusa del s. XIX, su presencia se extiende allá donde llega la Modernidad.

Algunos de los personajes de Juan José Millás son de este tipo. A través del autorretrato literario, el escritor valenciano plasma su visión más preocupante sobre el mundo, y lo hace principalmente a través del humor —entendido como un artefacto crítico y poderoso— que como veremos, distorsiona casi todo.

Palabras clave: Juan José Millás, hombre inútil, identidad, metamorfosis

Abstract

The following dissertation aims at approaching one of the most significant figures in modern literature, the *superfluous man*, —vaguely analysed in western literary culture. Whilst this figure has been limited for a long time by the partial labels of abulia or *spleen*, these insufficiently illustrate the depth and difficulty that they entail. Although it is often attributed to characters in 19th century Russian literature, their presence stretches wherever Modernity dwells.

Some of Juan José Millás' main characters are *superfluous men*. Through literary self-portrait, the Valencian writer projects into the characters his most troubling view of the world, fundamentally achieving it through the use of humour —understood as a critical and powerful artifact— and, as we shall see, distorting almost everything.

Key words: Juan José Millás, superfluous man, identity, metamorphosis

ÍNDICE

1. Introito	1
2. Breve acercamiento a Juan José Millás.....	3
3. <i>La soledad era esto</i>.....	6
3.1. Introducción	6
3.2. <i>Simulacro autobiográfico</i>	8
3.3. Aproximación al <i>hombre inútil</i>	14
3.3.1. El despertar de la figura literaria.....	14
3.3.2. Análisis en la novela.....	16
4. Conclusiones	30
Bibliografía.....	31

1. Introito

La figura literaria del *hombre inútil* se ha apoderado del núcleo de gran parte de las obras literarias desde hace más de dos siglos, y aunque comenzó a desarrollarse en la literatura rusa del s. XIX, su aparición no se restringe exclusivamente a esas condiciones, ya que se manifiesta en prácticamente todas las literaturas de los s. XIX y XX. De este modo, el desarrollo de la figura que vamos a presentar, aunque contaba con antecedentes, obedece a la versatilidad de la idea del mundo que se adquiere en la Modernidad.

El advenimiento de la Modernidad consiguió derrumbar los cimientos sobre los que se había asentado la cultura occidental anteriormente. Una de las consecuencias que trajo este fenómeno fue, como era de esperar, la pérdida de los referentes antiguos, y además, el individualismo, que conlleva el desarraigo y aislamiento del individuo. Con la pérdida de los grandes referentes —como la proclamación de la muerte de Dios—, el hombre moderno carga con una responsabilidad mayor, un compromiso que en la mayoría de veces desemboca en escepticismo o relativismo.

Uno de los intereses de este trabajo es el de analizar dicha figura en la producción novelística del escritor valenciano Juan José Millás. Con este propósito se intenta comprobar como la aparición del *hombre inútil* se extiende y establece allá donde llega la Modernidad, de tal forma que además se puede observar el puesto que ocupa en la evolución de este periodo. La mayor parte de las novelas de Millás se pueden interpretar independientemente, pero una visión panorámica de su producción delata una estructura compacta, pues residen varios factores que permiten la comunicación entre sus obras. Uno de ellos es la presencia de hombres —o mujeres— desarraigados, con incapacidad para la acción, carentes en su conjunto de una verdadera identidad y con grandes problemas para afrontar la realidad: muchos de sus protagonistas son *hombres inútiles*. El problema de la identidad, más bien el problema de su carencia o búsqueda, desencadena otras dificultades que explora el inútil.

La descomposición de la figura del *hombre inútil* en la totalidad de la obra de Millás sería una labor muy interesante, pero por cuestiones físicas y por corresponder a un trabajo de otras características, la presente exposición se centrará principalmente en la novela que vio la luz en 1990, *La soledad era esto*. Se ha elegido esta obra por ser una en las que mejor se puede distinguir y sintetizar esta figura; y también porque la protagonista es un personaje femenino, un factor no muy frecuente, de manera que merecía la pena indagar en las entrañas de esta novela desde una perspectiva estética e histórica.

Por otro lado, de la misma manera que con la Modernidad se advirtió la necesidad de dotarse de identidad, también se repara en el aumento de los géneros del ensimismamiento, debido sobre todo a la supremacía del individualismo, que conduce a un indómito afán de autoconsciencia. Así, el fenómeno de la autoficción ha pasado a ser en la era moderna una de las formas que ha adoptado el ensimismamiento en la literatura, más bien, como apunta Luis Beltrán Almería se trata de “el nombre que se aplica a determinadas representaciones —sobre todo, novelísticas— del simbolismo de la actualidad en su dimensión más ensimismada” (*Literatura y ensimismamiento* 238-239).

En ese sentido, y especialmente en el tránsito al s. XXI, se ha producido en España una fuerte eclosión de la escritura autorreferencial, sea de una forma u otra, y este hecho además ha venido acompañado de un repliegamiento de la novela sobre sí misma. Por lo tanto, otro de los propósitos es entender *La soledad era esto* como una obra autobiográfica —más bien un autorretrato—. Esta reformulación de la autobiografía presenta grandes repercusiones, como por ejemplo la manera en la que se trata la melancolía. El reflexionar sobre la melancolía remite irremediablemente a nosotros mismos; y esto es, cuanto más nos ensimismamos, más nos sumimos en ella. Además, otra cuestión relevante a la hora de cultivar este concepto es la observación de una acepción irónica de la melancolía, en este caso, a partir del humor que despliega Millás y que utiliza para enfrentarse al duelo.

Al objeto de esbozar como debajo de un juego novelístico se hallan intenciones profundas de enjuiciamiento de la realidad, el objetivo general que se plantea en las siguientes páginas puede entenderse a partir de dos orientaciones: si bien se intentará dar cuenta de las facetas que presenta la figura del *hombre inútil* en la narrativa de Millás, prestando especial atención a *La soledad era esto*, por otro lado, se cuestionarán los límites existentes en la novela entre personaje/autor y ficción/realidad —distorsionados totalmente por el efecto del humor—.

Por último, este trabajo cuenta en su elaboración con varias dificultades. La primera de ellas reside en que el autor todavía sigue produciendo a día de hoy, de modo que no se encuentran estudios detallados y minuciosos de sus obras, y por lo tanto tampoco se ha trabajado la figura del *hombre inútil* en ninguna de ellas. Si que es cierto que se han llevado a cabo algunos análisis parciales de aspectos como la pérdida o reconstrucción de la identidad —entre ellos la presentación de F. Knickerbocker o la tesis de Sel Gie Koh—, seguidos de comentarios más superficiales como la obsesión del autor por escribir, como hizo John Rosenberg. Algunos de éstos se citarán en el transcurrir de la exposición como soporte a la nueva propuesta.

2. Breve acercamiento a Juan José Millás

Comprendido entre responsabilidad social y necesidad propia, una percepción ambivalente, para el escritor Juan José Millás (1946-) la intimidad con el mundo de las letras parece una pasión dañina. Con una carrera literaria deslizada paralelamente entre el columnismo, el reportaje y los artículos en prensa, cuenta en su haber literario con 21 novelas y 7 libros de relatos. Evidencia de que para Millás el periodismo y la literatura no son polos opuestos.

La narrativa de Millás se ha situado en muchas ocasiones en la llamada “Generación del 68”, al lado de autores como Javier Marías, Eduardo Mendoza o Julio Llamazares. Esta nómina de autores ha sido bosquejada por Santos Sanz Villanueva en el último suplemento que envuelve las obras desde 1975 hasta 1990 en *Historia y crítica de la literatura española* (1992) de Francisco Rico. Además, algún crítico como Gonzalo Sobejano ha sugerido el término de “novela ensimismada” (1) para nombrar a este tipo de obras que como la de Millás, se inclinan hacia la autorreferencialidad —término que denomina aquello que Luis Suñén acuñó anteriormente como “novela total” (5)—. Sea como fuese, en el tiempo en el que Millás comenzó a publicar, se vio en el país una oleada de jóvenes autores que compartían su gusto por la novela.

Precisamente Sel Gie Koh dedica su tesis doctoral a “El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás”, y además estructura en cuatro etapas su producción¹. La clasificación es curiosa y útil a la hora de analizar las obras, pero aún así, desde la publicación de *Lo que sé de los hombrecillos*, en 2010, Juan José Millás nos ha regalado 5 novelas más: *La mujer loca* (2014), *Desde la sombra* (2016), *Mi verdadera historia* (2017), *Que nadie duerma* (2018) y la más reciente, *La vida a ratos* (2019), por lo que los apuntes de Koh quedarían un tanto obsoletos.

Asimismo, Elide Pittarello en “La metamorfosis de Juan José Millás”, propone una distinción bien diferente y que puede ser relevante para este estudio. En este caso se diferenciarían notoriamente dos etapas, y como punto de inflexión entre la una y la otra se ubicaría *La soledad era esto*, a la que Pittarello denomina “novela bisagra” (249). Se

¹ La primera etapa comenzaría con la novela *Cerberos son las sombras* (1975) y se extendería hasta *Letra muerta* (1984). El segundo ciclo recogería las tres obras de *La trilogía de la soledad* (1996). En la tercera etapa recoge Koh los títulos desde *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) hasta la publicación de *No mires debajo de la cama* (1999). Finalmente cierra su estructuración con las novelas comprendidas entre *El mundo* (2007) y *Lo que sé de los hombrecillos* (2010).

trata de una propuesta reveladora ya que la primera etapa finalizaría en *Letra muerta*, y después vendría una segunda fase en la que:

Millás no ha dejado de desviar hacia el discurso cómico lo más penoso que cuaja entre las paredes domésticas, exponiendo tantas vidas particulares al juicio de la comunidad humana, cuya adhesión y cohesión garantizan la risa, tanto si es excluyente como si es compasiva” (Pitarrello 250).

Sea como fuere, *La soledad era esto* marca, de una manera u otra, un punto de inflexión en la trayectoria literaria y personal de Juan José Millás. Con ella el autor no solo ganó el Premio Nadal y se incorporó de pleno en el periodismo, sino que a partir de su elaboración se observa en las obras venideras la agudización de la introspección y con ella una mayor intimidad. Además, Pitarrello ratifica que en *La soledad era esto* se articulan una serie de constantes que aparecerán en la producción posterior. Pero en realidad, el lector ávido de Millás podría haberse percatado de que algunos de ellos se observaban ya desde el comienzo de su labor como escritor.

Ahora, alejándonos de cualquier clasificación, se puede hablar de diferencias en el transcurrir de su producción, como era de esperar en un autor que comenzó a escribir tan temprano, pero de momento no es el objeto de estudio planteado.

La obsesión, según las teorías psicoanalistas, se establece como la intrusión de diferentes impulsos, ideas o pensamientos en la conciencia, y en este caso, para el autor, las obsesiones configuran los cimientos sobre los que se edifican su obra. Hay dos obsesiones que puede decirse con seguridad que atraviesan el mundo millasiano: la cuestión de la identidad y la autoficción. Desde su ópera prima, *Cerberos son las sombras*, se puede observar que los protagonistas aparecen como sujetos en conflicto con la sociedad que les rodea, seres inadaptados e incluso marginales que cuestionan la realidad. A esto se le suma la imposibilidad de afianzar o determinar la identidad personal. Las dudas sobre la existencia de una duradera y sólida identidad son el punto de partida para el desarrollo de la mayor parte de los nudos narrativos de Millás. Pero la fragilidad no se da en todas las obras por igual².

² Si bien en algunas el dilema surge cuando la identidad se multiplica en un individuo — *Doppelgänger*—, como ocurre en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* donde Jesús desdobra su personalidad y narra su historia; en otras, sin embargo, la fragmentación está relacionada con enfermedades mentales. Sin duda, la más utilizada por Millás, la forma “básica” que provoca la endeblez integrante de la identidad en un cuerpo todavía más endeble, es el intercambio o traslación de identidad. Pero la forma “básica” más utilizada es el intercambio o traslación de identidad.

Los protagonistas tendrán que explorar este camino y para ello recurrirán muchas veces a la imaginación y a la fantasía, algo que alcanzan en un estado de duermevela, de soledad o de aislamiento voluntario, como veremos con la protagonista de *La soledad era esto*. Como se ha dicho, existe además una cierta ligazón entre la vida del autor y sus textos. Son frecuentes las similitudes y las referencias que Millás hace respecto a su vida personal. El autor juega e introduce de vez en cuando algún dato que hace dudar al lector³.

Parece que la pasión por la literatura se despertó en él muy tempranamente y desde entonces la deuda con ella se presenta inevitable, hasta tal punto que parece haberse convertido en una neurosis obsesiva. Desde *Cerberos son las sombras*, articulada como una revelación en forma epistolar, el vínculo entre los protagonistas y la literatura es fundamental. La literatura actúa como antídoto gracias al cual los individuos pueden descubrirse (o redescubrirse)⁴.

Asimismo, se advierte como los personajes suelen forjar una relación, en este caso sensorial, con el mundo en el que se encuentran inmersos, gracias a la que son capaces de reflejarse o percibir parte de su “yo”; acontecimientos que de nuevo se relacionarán con la escritura, pues se crea una extraña ligazón entre el sentir y el escribir. Para tratar estos y otros tantos problemas que atraviesan su obra, se sirve la utilización de distintas voces narrativas.

Juan José Millás es conocido, entre otras cosas, por explorar y plasmar el mundo con un agudo sentido del humor; aspecto que se viene observando en su narrativa con más intensidad desde la publicación de *Papel mojado*. Si bien podría utilizarse como una técnica literaria que, junto con la ironía, le permite en muchas ocasiones criticar la realidad y ridiculizar aspectos que cree injustos, hasta degradarlos y desacreditarlos.

³ Entre las referencias personales que deja entrever, la cuestión literaria y la figura materna están muy presentes.

⁴ Algunos incluso se ven obligados a escribir, es el caso de *El desorden de tu nombre* o de *Volver a casa*, o en el relato integrado en *Ella imagina*, “Laura se corta el pelo”.

3. *La soledad era esto*

3.1. Introducción

Segunda de las obras que conforman la *Trilogía de la soledad* y galardonada con el premio Nadal de Literatura en 1990⁵, la novela fue presentada con un pseudónimo, el de Elena Rincón y un título simulado, *Un infierno propio*. Juan José Millás, en el año 1989, había publicado lo que sería la primera antología de cuentos, *Primavera de luto y otros cuentos*. Entre ellos aparece uno que cuenta con una protagonista llamada Elena. Ese pequeño cuento se convertiría poco después en *La soledad era esto*.

Así, con el verdadero título, *La soledad era esto*, una dedicatoria “A la memoria de Cándida García”⁶ (Millás 14), y una cita de *La metamorfosis* de Kafka, se abre una novela aparentemente sencilla, pero con una escondida agudeza y complejidad. Si avanzamos en orden de aparición, la cita introductoria activa una relación de intertextualidad con una de las obras maestras de Franz Kafka:

¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana? (15).

Tras esta primera lectura se puede empezar a sospechar sobre uno de los núcleos esenciales de la novela, el de la metamorfosis, aunque habrá que esperar a la segunda parte para advertir algunas de las consecuencias del cambio. La obra de Kafka, y todo lo que ella esconde, va a estar muy presente a lo largo de todo el texto. Y es que Kafka, y también Dostoievski, acompañan al escritor desde sus comienzos. Y es en ese sentido desde el que Millás revela asuntos atroces desde la aparente normalidad del mundo, algo que bien recuerda a Kafka. Veremos como Elena se siente un insecto en una realidad de humanos, a la manera de Gregor Samsa.

Desde lo más cotidiano y superficial a lo más obscuro y vulgar del Madrid de los ochenta, en ese escenario se sitúa *La soledad era esto*. El libro comienza cuando Elena Rincón, ama de casa de unos 40 años, recibe una tarde la noticia del fallecimiento de su madre. Tras esto, actúa con indiferencia y dejadez, tal y como venía procediendo en los

⁵ Se publicó en Ediciones Destino y a día de hoy cuenta con tres ediciones —1990, 2010 y 2019—.

⁶ Cándida García era la madre de Millás.

últimos años. Con este comienzo abrupto como primer punto de inflexión en la vida de la protagonista, se iniciará un desarrollo que ella misma denominará *metamorfosis*, hecho que le llevará a cuestionarse su propia existencia y que derivará en un cambio de perspectiva.

Además, hay que señalar que la relación con su madre no era muy buena, tampoco lo era con su hija, y menos aún con su marido. La monotonía y la apatía habían inundado su vida. Se encontraba en un hastío vital constante, en medio de una crisis que había derivado en adicción al hachís y al desarrollo de múltiples enfermedades originadas por su estado mental.

En medio de este escenario acontece un suceso que cambia el transcurso de la obra —y que desde una perspectiva exterior incluso puede entenderse como desencadenante del cambio—. Tras el entierro de su madre, regresa a la casa familiar para repartir sus pertenencias junto a sus hermanos, y entre estas, Elena descubre un diario escrito por su madre, Mercedes. Después, cuando se adentra en la lectura, parece que algo despierta en ella al fin un poco de interés. En el transcurrir de las hojas empieza a comprender a su madre, a la que ahora advierte como un ser diferente y, sorprendentemente, muy interesante. Aquí comienza el camino hacia el autodescubrimiento.

Pero esto no es todo, Elena sospechaba de la fidelidad de su marido así que contrata un detective al que además esconde su verdadera identidad, de tal manera que ella misma aparecerá en los informes encargados como mujer del investigado. La visión que el detective le ofrece de sí misma empieza a gustarle, aunque también le desconcierta.

Los acontecimientos más reseñables preparan el final, con un sujeto en proceso de rehabilitación, listo para otro punto de inflexión que llega en la segunda parte del libro, en la que Elena decide vivir sola y separarse de su marido. Desde su nuevo apartamento sustituye a la figura del narrador y relata su diario. Poco a poco su escritura va cobrando forma y Elena se va desligando de su antigua vida y con ella las ataduras que conllevaba.

3.2. *Simulacro autobiográfico*

Para Juan José Millás, tal y como revela en una entrevista, la literatura “o es metáfora de la realidad, o es la representación de un mundo, o no es nada” (Rosenberg 144). De esta manera parece que el escritor expresa en la literatura un notable desencanto en lo que respecta al proceso y resultado de su existencia; que poco basta conocer para advertir que ha sido fragmentada, como la de varios de sus personajes. Desde pequeño el autor ha sopesado con experiencias que compara con el mundo fraccionado. Siendo un niño se vio obligado a mudarse a otra ciudad, con todo lo que ello conlleva en el momento de formación de una identidad. Para Juanjo, el protagonista de *El mundo*, el cambio de ciudad fracturó su vida desde bien pequeño por verse interrumpida la realidad que él había conocido. También la madre de Elena Rincón y ella misma muestran este sentimiento tan propio del autor.

La creación de un personaje literario implica un proceso de revisión simultánea de la propia identidad, de creación de “otro yo textual”, que igual que la naturaleza de la literatura, está en continua metamorfosis y progreso. Las obsesiones del propio autor se expresan en su escritura. En el imaginario colectivo es complicado entender a veces que un personaje literario pueda opinar desde la voz de un novelista de carne y hueso, pero no lo es tanto comprender que aquellos den cuenta de estos últimos en sus declaraciones.

Cuando el lector curioso indaga en la vida personal del autor, enseguida especula sobre un posible solapamiento entre Juan José Millás y Elena Rincón. Si bien lo primero que se advierte es que el escritor al componer la obra tenía 43 años, Elena tiene los mismos al comenzar su diario. Además, ambos acaban de perder a su madre, es más, como se ha advertido anteriormente, la propia novela está dedicada a la memoria de la madre de Millás. Parece que el escritor se siente en el momento de elaboración de esta novela víctima de una depresión y también Elena lo es. Estos pequeños indicios, que no son más que los que a primera vista se identifican, hacen que el lector empiece a cuestionar la frontera que se ha intentado crear en muchas ocasiones entre personaje/autor y ficción/realidad, hasta tal punto que *La soledad era esto* se puede entender como autoficción, o, en términos de Pozuelo Yvancos, una “figuración del yo” (Morales Rivera 63), todas ellas formas de ensimismamiento.

Santiago Morales Rivera propone un término diferente para tratar ese tipo de novelas, y presenta la obra a tratar como un “*simulacro autobiográfico*” (63). Para definir

este concepto trae a colación a Javier Marías, quien había visto un tratamiento similar en algunos autores al enfrentarse a ingredientes autobiográficos:

El autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos ‘verídicos’ o ‘verdaderos’ o ‘no inventados’. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea el propio libro, sea fuera de él (63).

Adoptando este nuevo rumbo, *La soledad era esto* se alejaría de la concepción convencional de las novelas autobiográficas. Se postula entonces una reformulación de la autobiografía en base a que la novela tratada no destaca por la significación de la acciones, sino que se centra en la imagen de Elena y por lo tanto también del autor. Además, se produce una identificación hiriente o dolorosa entre el biógrafo, en este caso Juan José Millás, y el biografiado, Elena Rincón, que colma a la obra de una “razón melancólica” (64). Millás y Elena manifiestan en sendos simulacros autobiográficos un humor, una risa melancólica⁷ (*melancorisa*) que funciona como catarsis, si utilizamos el término griego, o como antidepresivo si queremos crear una imagen más material.

Comprendiendo la autobiografía como catarsis, es decir, como método con el que curar una herida, estaríamos atribuyéndole a la novela un papel de reconciliación con uno mismo, pero también de autoconocimiento. Este ejercicio de elaboración traumática le permite al autor desarrollar una perspectiva introspectiva y crítica. Poco a poco, y a medida que Elena avanza en su diario, parece que va descubriendo una parte nueva de sí misma, algo que además le proporciona una sensación fresca de existencia y de pertenencia al mundo que antes no hallaba. Con cada página que escribe parece que la somatización de su estado se va aliviando, de modo que el diario posee esa función terapéutica. Para encontrarse bien físicamente, Elena necesita de intención psíquica; y lo mismo ocurre al revés —*mens sana in corpore sano*—. La relación entre escritura y cuerpo es frecuente en las obras de Juan José Millás. En *La soledad era esto*, el cuerpo

⁷ Pero no es algo nuevo, la ironía romántica da uno de los primeros pasos. El sujeto toma conciencia de la dualidad de su naturaleza. Se pasa de la noción de identidad fija a una que asume el devenir del mundo. En ese sentido se traspasa a la literatura una negatividad irresoluble que va más allá de los límites del lenguaje en cuanto a la producción fija de significados.

de la protagonista —por consiguiente el cuerpo del texto—, pasa a ser un espacio idóneo para manifestar sus obsesiones y sensaciones. Si se observa bien, el narrador no explicita en la mayoría de las veces los sentimientos de Elena, sino que cada vez que acontece algo que le produce tristeza, rabia o felicidad, detalla la reacción corporal que provocan en ella.

El vínculo entre espacio y cuerpo se advierte ya en el apellido de Elena: Rincón. Algo que se puede entender como una broma propia del autor por la condición social de “arrinconamiento” de la protagonista respecto a los otros; también puede evocar a un espacio físico. Este último haría referencia a algún rincón de la ciudad —o de la propia *psique*— que se presentan en la obra como lugares complejos recordando también el espacio clásico destinado al castigo, a la penitencia —el rincón—. Esta relación recuerda a la noción de espacio que se presenta en la novela *El cuarto de atrás* (1987) de Carmen Martín Gaité, donde cuarto sugiere un espacio tangible pero también un desván del cerebro donde almacenar recuerdos. La correspondencia entre mundo exterior/interior se advierte además nada más comenzar la obra cuando el aire húmedo entra en los pulmones de Elena y le produce “un efecto químico que reforzó la sensación de plenitud con la cual se había levantado” (Millás, *La soledad* 23). La madre de Elena ya advertía que el cuerpo se siente extraño y hostil en la ciudad, por ser además, como el hotel, un espacio donde la identidad puede diluirse, y más si uno no es originario de allí, como Mercedes y Elena: “Vine a caer a este lugar por los azares de la vida y poco a poco dejé de ser de donde era”(47).

Morales Rivera ha estudiado precisamente el despliegue de la acepción irónica de la melancolía en novelistas españoles comprendidos en las últimas décadas del s. XX, entre ellos, Juan José Millás o Cristina Fernández Cubas. Morales Rivera sugiere un doble sentido del humor negro, un tratamiento sin duda alguna, moderno. El primer significado se adhiere a la visión clásica del humor negro como uno de los cuatro líquidos — humores— que poseía el cuerpo, y que desprendía tristeza y pesimismo —por eso hoy entendemos por humor negro la crueldad de reírse de las desgracias—. En segundo lugar, propone que el humor puede funcionar como cura de la melancolía, es decir, como “comedia de la desesperanza” (44). Ambas extensiones se pueden trasladar a las dos partes diferenciadas, tanto temática como formalmente, en las que Millás divide la obra: la revalorización de *La soledad era esto* como alegoría del sentimiento de melancolía abre nuevas claves de entendimiento.

La primera de las partes daría cuenta de la melancolía que desde una perspectiva psicoanalista clásica conlleva el duelo irresuelto por la muerte de Mercedes, la madre de Elena. La protagonista al comienzo se presenta sumergida en una depresión, o si no con síntomas claros de ello. En realidad en ese momento desconocemos si hay algún motivo específico, pero poco a poco descubrimos que los síntomas llevan acompañando a Elena bastante tiempo, si bien cada vez se siente más frustrada a medida que ve sus ideales tirados por la borda. Simplificando lo sugerido, que bien podría tratarse bajo cuestiones clínicas, y sin alejarnos de la teoría psicoanalista, parece que mientras la madre vivía, Elena encontraba en ella alguien a quien culpar de su desazón psíquica —quizás inconscientemente por haberle dado la propia existencia—. Por eso, en un primer momento, cuando Mercedes muere se percibe un cierto “alivio”. La falta de aflicción desvela lo que Morales Rivera califica de “simulación del duelo” (48). Poco después, cuando Elena experimenta que todo en su vida sigue igual, y que además ya no tiene en quien verse reflejada, ese duelo fingido del que acabamos de hablar se transforma en un duelo real⁸. En este momento, aunque Mercedes había muerto por causas naturales, su hija se siente culpable —una culpa típica de los cuadros de depresión—.

La primera parte de la novela transcurre con la identificación de Elena con su madre, algo que no aparece gratuitamente sino a través de la maniobra literaria del hallazgo del diario. Poco a poco Elena se va a ir reconociendo en ese cuaderno, pero a la vez ese reconocimiento le abstrae, le aterra. Desde el principio se advierte cierta enemistad con su madre que además, como se ha apuntado en la presentación del autor, es característica de la novelística de Millás. A través del protagonista de *Cerberos son las sombras* confiesa que no hallaría como ser su total libertad hasta la muerte de su madre y cuando esta muerte se produjo, “La muerte de mi madre fue en muchos aspectos una ocurrencia en el sentido de que se trató de un suceso ingenioso” (Millás “*El síndrome de Antón*”, 19), y así lo revela también Juanjo en *El mundo*, “comprendí que, en efecto, mi madre no moriría ni después de muerta” (Millás *El mundo*, 20). En su segunda novela, *Visión del ahogado*, la madre reaparece, si cabe, con todavía más peso, responsable esta vez de una crisis de trascendencia. De la misma manera la muerte de la madre de Elena fue toda una ocurrencia para ella. Ir más allá supondría estudiar los supuestos edípicos

⁸ Freud, ante la depresión por la pérdida de un objeto/alguien, observa que más bien parece que estamos frente a la pérdida del yo, y no a la del objeto; y que además las críticas y reproches que el yo melancólico se hace a su persona, bien podrían ajustarse al objeto perdido. Así la armonía que investía al propio objeto, se vuelca después sobre una parte del yo por un proceso de identificación, y además ahora el objeto ya puede ser juzgado (Medina y Pezzi 456).

que sustentan que la madre está presente en todo el proceso de la individualización, tan importante en la obra de Millás.

El motivo del duelo está muy presente, y parece un recurso que le ha servido al escritor para introducir naturalmente temas como la soberanía individual, el desarrollarlo humano y, como de nuevo anota Santiago Morales Rivera, el tema de “la transición de la democracia de la sociedad española” (50). El último registro, es decir, que de la depresión por el duelo irresuelto se alegorice el desencantamiento sufrido por la sociedad española tras la muerte del dictador Franco, es especialmente curioso y por ello el estudio de sus dimensiones ocuparía un entramado mucho mayor. Aún así, es bien reveladora esta cuestión. Morales Rivera se apoya en los argumentos que diferentes analistas culturales han aportado acerca de algunas obras literarias de autores españoles periodizadas en el último cuarto del s. XX.

Con su madre en vida, Elena parecía culparla de sus aspiraciones frustradas, un sentimiento que desemboca después en desencanto — en pérdida de ilusión cuando ya se ha conseguido algo deseado pero no es lo esperado—. De la misma manera, las expectativas emancipadoras y de suerte colectiva que surgieron en la sociedad española tras la muerte del general Franco se vieron abatidas cuando se advirtió que en realidad todo seguía “igual”. En cierto modo el régimen pervivía dentro de la democracia por lo que se había acabado el desencanto, comenzando lo que Teresa M. Vilarós denomina el “mono” (47), gracias al que se pudo cimentar el consenso social.

En esta línea, *La soledad era esto* podría partir de la dualidad entre el desencanto social y la depresión individual. Explicar el desarrollo de Elena Rincón, y también el de una nación, a través de una condición patológica (que pasa a ser epistemológica), conlleva leer la obra desde dos orientaciones diferentes. Además, entender la obra en este sentido implica en primer lugar un cambio de género, de la depresión por el duelo que provoca la muerte de Mercedes— personaje femenino—, al masculino, es decir, al desencanto del duelo de la muerte de Franco —*padre* dictador—. En cualquier caso, estos apuntes requieren de una labor retórica y de interpretación mucho más extensa y delicada, por la dificultad añadida en cuanto a la falsedad de la alegoría.

Por otro lado, Morales Rivera recuerda a Kant y su descripción de la melancolía como una “virtud genuina” (54), legitimando la enfermedad por el propio conocimiento que proporciona. Entonces, *La soledad era esto*, —más bien la primera parte—, haría eco de este conocimiento que facilita el desencanto, al mismo tiempo que Elena se va liberando de ese sentimiento. Esta potencia melancólica que ha desembocado en una

depresión —o en una agonía de la ya existente—, provocará en la segunda parte de la novela un cierto distanciamiento de Elena consigo misma, es decir, respecto de la idea de su ‘yo’ que tenía al principio. Solo así puede transformarse en una mujer autónoma, gracias sobre todo a —como anuncia el título de la novela—, el descubrimiento de la soledad y la posterior aceptación de su condición individual.

El cambio en la segunda parte es radical, no solo en lo que respecta a la numeración de los capítulos —que en este caso ya no se encuentra—, sino porque en esta ocasión desaparece el narrador cediendo la palabra a la propia Elena Rincón. Millás relata como la protagonista reclamó “contarse en vez de ser contada por otro” (*Conversaciones literarias* 63). El autor, en la primera parte, utiliza el diario como maniobra literaria, pero después, Elena —que ha adquirido igual condición de escritora que el propio Juan José Millás—, se empapa de la misma estrategia y comienza a escribir el suyo: “La emancipación de Elena se produce cuando aprende a hablar el lenguaje alegórico de la melancolía y puede ella misma expresar la extrañeza que le produce reconocerse huérfana” (Millás *La soledad*, 59).

Con la creación de su propio diario, y algunos elementos más, ha sido capaz de transformar su melancolía en ironía. Esta ironía permite reconocer la tristeza y al mismo tiempo el trauma, algo que a las personas asusta tanto como atrae. Una vez que Elena ha dejado que le observen y ha descubierto su propia escritura, es capaz de dar pasos en su transformación. En tanto que antes era la protagonista de una novela contada por un narrador extradiegético, ahora es ella misma quien narra su propia historia gracias a la escritura. Como apunta el propio Millás, este cambio de voz serviría de ejemplo del proceso de metamorfosis (“El síndrome de Antón” 16)⁹.

⁹ Laura, de *El desorden de tu nombre*, también logra tomar las riendas de su vida como Elena, pero mientras Laura mata a su marido por amor, Elena se despide del suyo motivada por su transformación.

3.3. Aproximación al *hombre inútil*

3.3.1. El despertar de la figura literaria

Parece oportuno señalar algunas cuestiones que rodean a la figura del *hombre inútil* antes de adentrarnos en su análisis en una obra concreta. Para ello, el punto de arranque va a ser la explicación que ofrece Luis Beltrán del *hombre inútil* en *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Entendido por diferentes nombres dependiendo de la literatura en la que hace presencia, la figura del *hombre inútil* se deja ver en un gran número de obras literarias de nuestra era. En el apartado dedicado a las figuras modernas de la imaginación, Beltrán presenta la idea de una nueva concepción del hombre: “La Modernidad es la época del hombre-dios. El hombre ha decidido asumir el papel de Dios en el universo. Ese cambio tiene unas consecuencias dramáticas” (406).

El gran desarrollo de la figura del *hombre inútil* en la literatura comenzó en la Rusia del s. XIX, aunque como se ha dicho, no se trata de una figura exclusivamente rusa —ya que se atestigua también en las literaturas de otros países—. Un autor clave es Turguéniev, gracias a *Diario de un hombre superfluo* (1850) hoy conocemos a esta figura por el nombre de *hombre superfluo* —*hombre inútil*—. Además, su obra se encuentra repleta de este tipo de personajes. Por lo tanto, aunque en la práctica la figura ha sido estudiada con más fuerza en la cultura eslava, y bastante menos en las culturas occidentales, es importante reconocer también que su aparición no se acota exclusivamente a la novela, sino que *el hombre inútil* se extiende a otros género como la poesía o el teatro, para “expresar los retos y problemas que plantea la Modernidad” (410).

El *hombre inútil* encuentra su desarrollo y apogeo en el nuevo escenario moderno. Un nuevo escenario donde despierta¹⁰ de la mano de otras figuras como la *mujer fatal*, la *bella bondadosa* o el *hombre del subsuelo* —aunque cierto es que algunas de ellas ya se dejaban vislumbrar en el panorama premoderno—. Estas figuras cuentan en su haber literario con el planteamiento y el reflejo de los enigmas que ocasiona la Modernidad, y con ella, la llegada de un nuevo concepto del hombre. Fueron varios los pensadores modernos que intentaron analizar o que dejaron constancia del cambio que supuso la llegada de esta era —y del efecto causado en el hombre—.

¹⁰ No se trata de una figura que ocupe un lugar nuevo en la literatura, sino que ocupa el papel que ocupaban otras ya existentes —como por ejemplo el héroe—.

Hay por lo tanto diferentes propuestas para lograr entender al hombre moderno, entre ellas la idea del *hombre-dios*, *superhombre* o *hombre inútil*. Frente a las dos primeras, el *hombre inútil* presenta atributos diferentes. Para introducirlos merece la pena recordar una de las peculiaridades sobre el hombre moderno propuesta por C.G. Jung. Para él, el hombre moderno posee un atributo principal: el de la soledad (409). Veremos como esta es una de las principales características de la figura del *hombre inútil*.

Uno de los rasgos que permiten reconocer al *hombre inútil* es la falta o escasez de una identidad verdadera, y esto no sorprende ya que si bien el *hombre inútil* es hombre moderno, éste es víctima de la crisis de identidad propia de la Modernidad. Es cuestión general advertir como en el nuevo panorama la identidad adquiere rasgos propios y cambia su naturaleza —generando en el hombre una incertidumbre que generalmente le incapacita a actuar—. Además, el hombre moderno vive la indecisión con desasosiego, sin ser capaz de responder al nuevo entorno. Ha pasado a ser en un mero espectador, pasivo, y tiende en todo momento a la inacción por hallarse inmerso en un mundo que, aunque está en continuo movimiento, no va hacia ninguna parte. De esta manera, los *hombres inútiles* se sienten torpes a la hora de actuar, son débiles, “Se empequeñecen. Se arrugan” (411). Repetidamente, al lado del *hombre inútil*, más bien oponiéndose a él, suele aparecer la figura de la *mujer fatal* o el *eterno femenino* si recordamos a Goethe. Además, Beltrán distingue entre diferentes tipos de *hombre inútil*. Entre ellos, el apático, el ideólogo, el fugitivo o el soñador (411).

El estudio de la figura del *hombre inútil* ha sido reducido en muchas ocasiones a atributos improductivos y parciales como puede ser la caracterización psicológica. Sin embargo, es evidente que está presente en virtud de protagonista. Así, la idea que debe permanecer es que “El hombre inútil es una de las figuras literarias modernas más prolíficas y, con seguridad, una de las más significativas” (409).

La variedad de *hombres inútiles* reside generalmente en la aceptación de componentes de otros motivos. Es decir, aunque se pueden dar en su forma más pura, es raro encontrarlos así. Como se atenderá seguidamente, el personaje que Juan José Millás propone es una mujer, de manera que se tratará de cuestionar la noción de *hombre inútil* como arquetipo masculino.

3.3.2. Análisis en la obra

Las tres novelas que conforman *La trilogía de la soledad* (1996): *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) y *Volver a casa* (1993) presentan, como era de esperar con tan poco margen temporal entre ellas, un mundo paralelo y lleno de semejanzas. Sus personajes, entrados todos en la cuarentena, aparecen inmersos en una crisis de valores y de identidad personal. Aunque los desenlaces son bien distintos: Julio de *El desorden de tu nombre*, recupera sus señas de identidad, Elena en *La soledad era esto* consigue cierta armonía y estabilidad, y por último Juan, de *Volver a casa* se disuelve en la locura. De esta suerte, con una presentación narrativa basada en unos problemas que tornan casi obsesivos, el planteamiento y punto de partida de las tres novelas comparten un mismo panorama en el que sus protagonistas luchan para superar la situación que les ha llevado a ser lo que son en el momento en el que los conocemos. Para ello, comienzan un proceso de deconstrucción de su propia imagen¹¹.

Dos hombres, Julio y Juan, y una mujer, Elena Rincón, presentan en su quehacer literario características que recuerdan al *hombre inútil* —aunque no solo entre ellos sino también con otros personajes millasianos como Vicente Holgado de *Ella imagina* o Juanjo en *El mundo*—. Con esta presentación cabe preguntarse, ¿por qué decimos que estos protagonistas son *hombres inútiles*?, si bien Luis Beltrán comenta: “Otra característica del hombre inútil es su género. El hombre inútil es un varón” (*GENVS* 410).

Todo apunta a que estamos frente a un artificio ingenioso por parte del autor y afín a su humorismo. Al hilo, Dale F. Knickerbocker repara en que para Juan José Millás “el verbo escribir es reflexivo, que escribir literatura presupone escribirse” (Knickerbocker 681). El autor no teme, se busca y se encuentra dentro de su escritura. *La soledad era esto* configura un autorretrato literario de su escritor. De modo que utiliza el pseudónimo o la careta de Elena Rincón, provocando una cómica confusión entre el sexo masculino del autor y el femenino de la protagonista¹². Millás adopta la mirada de una

¹¹ Además, la literatura estará en lucha constante con la realidad, realidad que Juan José Millás ironiza, parodia e incluso burla.

¹² En ‘Ella me esperaba en la farmacia’, cuento perteneciente a *Ella imagina*, la confusión de identidad llega hasta tal punto que el protagonista percibe las partes corporales femeninas dentro de su cuerpo. En *Volver a casa*, Juan comienza su cambio de identidad cuando se prueba el antifaz de Beatriz. Hay también una narración en *Laura y Julio* donde una chica relata como sus padres se intercambian el sexo. Pero la cumbre de este artificio se puede encontrar en uno de los cuentos más largos de Millás, ‘Mecánica popular’: “Al final, ella vuelve a ser un hombre y él la mujer, pero se cambian sólo los cuerpos, no las ropas” (*Cuentos de la isla del tesoro* 106).

mujer y con ella introduce la confusión de identidades. De esta suerte, el lector no solo acompaña a la protagonista sino que observa también al autor. El ser otro —en este caso Elena— le permite a Millás escribir sin pudor, mezclando episodios de su vida. Toda la obra pone en cuestión la noción de identidad como entidad uniforme, y también el problema del conocimiento.

La soledad era esto comienza en el momento en el que Elena Rincón recibe la noticia de la muerte de su madre. Cuando la protagonista ve el cuerpo sin vida de su progenitora comienzan a aflorar sus pensamientos, con preguntas casi metafísicas, que intenta despejar: “¿Era simétrica la realidad o la simetría era un ideal provocado por la inteligencia del hombre? (...) ¿Deja mi madre aquí un espacio simétrico al que ahora ocupa? ¿Dejan los muertos un reflejo de sí en este mundo de dolor?” (Millás, *La soledad* 21).

Como Elena con estas preguntas, el *hombre inútil* se siente extraño, no solo en el mundo, sino también consigo mismo, y quizás por eso en muchas ocasiones se le ha calificado de intelectual, ingenuo o incluso ridículo. Cada *hombre inútil* tiene su particular manera de afrontar el mundo en el que vive, y Elena Rincón adopta una posición más intelectual. El problema deviene de que, aunque posee conocimiento, no logra aplicarlo a la realidad. Esa sensación de extrañeza, si bien en un inicio puede causar dolor y sufrimiento, también alberga una esperanza de cambio. Al principio, Elena se presenta apática, sin ocupaciones, pero después comprendemos que la abulia no es permanente y lo que verdaderamente la caracteriza son sus impulsos fugitivos. De las variantes que ofrece Beltrán Almería, el *fugitivo* “evita echar raíces en sitio alguno, pero, al mismo tiempo, busca valores que lo regeneren” (*GENVS* 412). Elena, en medio de esta huida existencial, comienza su metamorfosis —que no es más que un viaje metafórico en busca de valores edificantes— que encaja con el sesgo vital de la propia novela.

Su nombre es diferente al de las otras mujeres de su familia ya que su madre, su hermana y su hija se llaman Mercedes, algo que activa la primera señal de su desarraigo. Desde las primeras páginas se advierte la incapacidad de adaptación a su familia, aunque esa marginación es también para con el mundo. Todas sus relaciones personales son bastante conflictivas, caracterizadas en su mayoría por la incomunicación que reafirma en cualquier caso la sensación de soledad. No tiene buena o ninguna relación con sus hermanos ni con su hija y, como veremos, tampoco con su marido. Esta soledad es propia de la sociedades modernas. Paradójicamente, cuanta más gente le rodea, más incomprendida y vacía se siente. Esa marginación lleva a la protagonista a distanciarse

de la sociedad. La torpeza social característica del *hombre inútil* puede aparentar en un primer momento señal de fracaso, pero en el transcurrir de la novela se observa que no es así.

Mercedes juega un rol predominante en la búsqueda del equilibrio de Elena, que empieza a pesar en sí misma, casi de manera obsesiva, a raíz de la muerte de su madre. Parece que la figura de la madre cobra más poder una vez muerta, ya que su pérdida activa un momento de crisis en el que su hija intensifica la percepción creada sobre ella misma, de modo que indaga todavía más en su interior y agudiza su intimidad. Es a partir de aquí cuando Elena va a buscar su verdadera identidad, intentando disipar las dudas que se le plantean al hombre moderno. Además, descubre lo que parece ser un diario secreto escrito por su madre y comienza a leerlo azarosamente, sin seguir ningún orden —tal y como ella asumía sus días—. En la lectura de este cuaderno la protagonista halla un espacio nuevo desde el que mirar la realidad. Asimismo, intenta relacionar y unir acontecimientos que han formado su propia vida.

Al leer las primeras páginas del diario siente que tiene en común con su madre más de lo que pensaba, “percibo la enfermedad como un fantasma que recorriera mi cuerpo y que apareciera caprichosamente en uno u otro sitio, según la hora en que me despierte” (43-44): su estado de salud era bastante similar. Pero además hay una trascendencia en esta similitud física. Sus dolencias son solo la evidencia de varios procesos psíquicos más complejos que también ambas comparten.

Cuando Mercedes comenzó a escribir el diario tenía 43 años, los mismos que en ese momento Elena, y también los mismos que Millás al escribir la obra. La lectura del diario de su madre le aporta una nueva imagen de sí misma, imagen que se contrapone con la propia idea que tenía de ella. Desde las primeras líneas, no solo descubre una faceta nueva de su madre como escritora, sino que más adelante, cuando la protagonista reflexiona sobre el diario —desde una perspectiva más lejana—, comprende que su hallazgo ha sido como el de una fotografía con la que somos capaces de observar la realidad del pasado y actuar en base a ello. Parece como si dentro de ese diario se descifrarán señales de aviso que solo la hija de la autora lograría entender, y que esconden algunas de las claves de su futuro más cercano. El diario permite la reconciliación de Elena con su madre, —y también de Juan José Millás con la suya— gracias a la identificación que se fundamenta, sobre todo, en una simultaneidad de estados corporales y psíquicos. Después Elena comenzará a escribir el suyo propio. La revelación y la escritura le servirán, como a su madre, para intentar comprender los efectos de su

subconsciente —además de la propia existencia—, y como vía de escape de la soledad y alivio de dolencias.

La misma tarde del descubrimiento, su hermano pequeño Juan —el único preocupado por ella—, le lleva a casa como herencia una butaca y un reloj. Si bien los rechaza en un primer momento, luego adquieren una significación especial, simbólica, debido a que estarán presentes en el proceso de su metamorfosis, “la butaca para que me sentara a deshacer la mezcla; y el reloj para medir el ritmo de la transformación” (121). La capacidad que le concederá la butaca para analizar y sintetizar su propio mundo, y el tiempo que le marcará el reloj, constituyen dos claves simbólicas importantes en la obra. Estos objetos casi cobrarán personalidad, mostrando además un hilo conector físico entre madre e hija. De este modo, la primera parte de la novela transcurre entre la lectura azarosa del diario y la narración enfocada en Elena, —prestando especial atención a sus malestares físicos—. La reacción a estas lecturas suele tener transcendencias físicas, causando en ella reacciones violentas en su cuerpo.

Hay personajes que no poseen la vitalidad propia para afrontar el futuro; otros no consiguen hacerle frente por permanecer anclados en el pasado, pero ambos se sienten incapaces de reconocer las consecuencias obtenidas de la libertad individual. Elena, al principio, se sitúa en ese segundo tipo, y en ese sentido recuerda a la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* (1978), atrapada en un “pasado irreparable” (Tusquets 180) del que no logra salvarse, pero con un final distinto al de la novela de Millás. Tusquets deja sin voz a la protagonista —fruto de una autodestrucción personal causada por el entorno social en el que está inmersa—, mientras que Elena intenta superar esta prueba.

Como se ha indicado anteriormente, se advierte una estructura repetitiva —fundamentada en la tensión u oposición— en la mayoría de novelas en las que aparece el *hombre inútil*. Este sistema se rige por la existencia de lo que podemos llamar contrarios u oponentes del *hombre inútil*. Se ha mencionado ya a la *mujer fatal*, que representa la fuerza de la naturaleza, del Eterno Femenino, capaz de atraer al *hombre inútil*, pero se ha olvidado mencionar al *hombre de acción*, otro polo puesto. Este antagonista es capaz de moverse fácilmente por la sociedad, algo que le cuesta al *hombre inútil*, además, su lucha está totalmente desvinculada de la consciencia humana. Encarna, sin ir más lejos, todos los ideales de Enrique Acosta, el marido de Elena Rincón. El personaje del marido aparece en continua contradicción con Elena —es un personaje contradictorio en sí—. Aunque frente a su mujer parece poseer una postura de mayor fuerza y adaptación, en

Enrique no se presentan el relativismo, la pasividad y la rebeldía interna que se perciben en Elena, de modo que su posición en la obra no hace más que recalcar la moralidad de la protagonista. Enrique es en realidad un hombre mundano, con permanente urgencia del transcurrir del presente, que representa perfectamente la otra cara del *hombre inútil*.

La relación conyugal se presenta desde un primer momento fracasada, —igual que las expectativas de Elena al percibir la falsedad de los referentes—. La descripción que ofrece el detective sobre la pareja describe el conflicto matrimonial bastante bien: “La relación entre ambos cónyuges son aparentemente de libertad e independencia mutuas. De hecho, él lleva una vida amorosa bastante irregular” (73). Al principio Elena viste con algo de ropa de su marido, como una manera de sentir cerca a quien ya está, metafóricamente, muy lejos. La carta final de despedida que Enrique manda a Elena reitera su personalidad fría y cínica. Desde una posición individualista, Elena es capaz de percatarse de las costumbres que adquiere y retienen los demás —la gente común—, en este caso su marido. Ellos se conocieron cuando eran dos jóvenes idealistas y revolucionarios, ahora aún siendo más revolucionario que Elena por su actividad, parece que su posición en la lucha social está al otro lado —y así lo revela la relectura de *La metamorfosis*. Tras esta inversión de papeles, ahora Enrique lee la obra de Kafka desde la posición de la familia y el jefe de Gregor Samsa, a los que solo les importa las pérdidas económicas y su integración en la sociedad. Y así lo delatan sus intervenciones en la obra, banales e intrascendentes.

Enrique es un personaje que al principio recuerda a Antoine Roquentin, protagonista de la obra de Sartre, *La náusea* (1938). Enrique y Antoine, dos hombres cuya vida está marcada por la ambición, el consumo, la droga y las mujeres. Pero en realidad Roquentin puede verse como otro *hombre inútil*, un hombre apático, en constante contradicción con la absurdidad del mundo con el que no consigue conectar. El protagonista de *La náusea* es consciente de la responsabilidad que posee sobre sus actos y libertad, y como Elena, en su tarea impuesta de intentar comprender el papel del individuo en la sociedad, se encuentran solos. Mientras Enrique es, sin embargo, un individuo sin grandeza, vacío de pensamientos trascendentes, al que si en algún momento le preocuparon las contradicciones propias de la humanidad, ahora solo le interesa su posición en el mundo de los negocios.

La identidad también se compone por aquello que rechazamos, y Elena rechaza ser como su marido, por ello se aleja de él. Rechaza fumar hachís, algo que aportaba un poco de calma a su matrimonio. Con ese pequeño gesto es capaz de cortar uno de los

pocos hilos de su relación. Hasta el momento no había sido capaz de reaccionar, aún siendo consciente de la situación en la que se encontraba, —algo propio del *hombre inútil*, que o no reacciona o se convence de ello tarde—. Sin el consumo de hachís, Elena comienza a observar la realidad de diferente manera. Se siente extraña en su casa, “la realidad empieza a mostrar unos tonos muy raros” (123), y corrobora que el entorno no le pertenece, algo que el lector venía intuyendo desde las primeras páginas.

Además, alcanza un estado en el que ya es capaz de recordar lo que sueña, algo que le sienta bien. El sueño va ligado a la probabilidad de llevar a cabo los deseos, y en ese sentido los sueños son muy importantes también en la obra. Hay un sueño que será primordial y recurrente, y que además como desvela el autor en *El mundo*, le paso a él mismo¹³. La protagonista le cuenta a su marido la importancia de este sueño que le permite alejarse de la vulgaridad de los demás, por no someterse al orden de la realidad. Siente que los sueños se pueden realizar, pero después, encuentra que fue su madre quien cavó la moneda, un descubrimiento que le da de bruces con el desencanto del mundo:

Quizá no existe ni existamos nosotros, del mismo modo que no existió aquel tesoro que encontré en la playa. Todavía no sé si la revelación debe ponerme triste o excitarme, porque si bien es cierto que ese hallazgo constituyó una mentira, no es menos cierto que alguien en quien su propia madre realizó un sueño de ese tamaño esté obligada a buscar un destino diferentes (120).

Muchos de los *hombres inútiles* manifiestan en el transcurso de las obras un cambio acentuado, es decir, una metamorfosis. Si se da una metamorfosis es debido a la aguda consciencia que posee el inútil, que se siente preparado para ello. Este proceso se puede entender propio de una novela de educación. En *La soledad era esto* la metamorfosis de Elena vertebra toda la obra.

Desde el sentido didáctico de una novela de educación, el personaje de Elena —a través de diferentes pruebas que intenta superar— se transforma para comprender y recomponer la imagen fragmentada que posee de sí misma, que sería la recompensa final de todo el proceso. El cambio está presente desde el principio hasta el final de la obra. Pero ahora hay que aislar cabalmente el aspecto del crecimiento personal, debemos ir más

¹³ Millás —pero también Elena— soñó de pequeño que jugaba en la arena de la playa a hacer hoyos y que en uno de esos hoyos se encontraba una moneda, entonces pensó que si conseguía mantener el puño cerrado, al amanecer seguiría en su mano. Como era de esperar la moneda desapareció, pero esa mañana cavó un hoyo y volvió encontrarla. Elena encuentra la incógnita de este hallazgo en el diario de su madre, mientras que el autor lo hace en una de sus sesiones de psicoanálisis, de nuevo la importancia del diario como reflejo del subconsciente del autor.

allá. Aquello que caracteriza a una novela de educación aparece en esta totalmente burlado, invertido. Es decir, aquí los parámetros de dicho género adquieren un espíritu irónico gracias sobre todo al talante humorístico de Millás, capaz de transformar la seriedad de este tipo de novelas en la mejor arma contra la realidad. Entonces es la inutilidad de Elena la que actúa como recurso paródico del género educativo.

La parodia de un determinado género es bastante frecuente, y además cuenta con un procedimiento básico: conservar la forma y el estilo del género original pero transformar el contenido. Y sin ir más lejos, así lo hizo Cervantes en el *Quijote*, novela que además también se puede caracterizar por su sentido educativo. En ella, la parodia del género caballeresco se advierte desde las primeras páginas. En el *Quijote* la burla aparece al principio cuando se presenta a un personaje paródico en sí, un caballero anciano frente al joven héroe esperado.

Continuando con la novela de educación, ante lo que se supone de una obra de este tipo, pongamos de base por ejemplo *El lazarillo de Tormes* —con la presentación de un protagonista en su etapa de juventud—, Elena Rincón comienza su particular proceso de evolución en una edad ya avanzada, como Don Quijote, hecho que puede activar un primer indicio de la parodia al género. Además en las primeras líneas cuando la protagonista aparece despistada, aturdida, haciendo gala de la ridiculez que le caracteriza. La primera de la novela página narra como Enrique al comunicarle a su mujer la muerte de Mercedes, había organizado ya todos los trámites sin contar ni siquiera con su opinión, quizás dando por hecho su inutilidad: “No te preocupes de las cuestiones prácticas. Arréglate y espera a que yo vaya por ahí” (17). Enrique es el anti-referente de Elena, un modelo tóxico al que no debe imitar y que se desvía totalmente del mentor/guía.

Asimismo, la lectura del diario se puede entender como un rasgo propio de este tipo de obras, ya que a medida que descubre aspectos nuevos sobre su madre, también lo hace sobre sí misma y esto le ayuda en su posible formación. El personaje de Mercedes actúa en esta obra como mentor o guía, es decir, un tipo que orienta al protagonista de la novela de educación, un modelo al que poder imitar —aunque no siempre en la buena y exitosa dirección—. Lo narrado en el diario de Mercedes conforma pistas que actúan como consejos. Todo ello sin olvidar que Mercedes está muerta ya, aunque ejerce una influencia vital en su hija.

Siguiendo con el hilo del epígrafe, si bien la cita introductoria y el desarrollo de la metamorfosis pueden hacernos creer que estamos ante un paratexto de *La metamorfosis* de Franz Kafka, como se advertirá después, *La soledad era esto* se acerca más a *El*

proceso (1925). Kafka es capaz de desplegar un montaje humorístico en toda su obra, humor que en algunas ocasiones carga con una crudeza mayor que el de la tragedia. En Kafka, como también en Millás, hay que partir de la base de que tanto la risa —entendida como una de las manifestaciones posibles del humor— como el dolor o el llanto se complementan o retroalimentan y no se contraponen. En *El proceso* y en *La soledad era esto*, toda la trama, aún aparentemente cotidiana, excede lo común. En ambas novelas las situaciones más terribles se presentan como las más absurdas. Joseph K, el protagonista de *El proceso*, es detenido al principio de la novela y piensa en el suicidio como única liberación. La terribilidad de este asunto es razonada con un argumento que bien roza lo patético: “Allí tenía múltiples posibilidades de quitarse la vida. (...) qué motivo podría tener para hacerlo. ¿Acaso porque esos dos de al lado estaban allí sentados y se habían apoderado de su desayuno?” (Kafka 7).

La propia situación es absurda, como también lo es la reacción de Elena Rincón ante la muerte de su madre. Si bien elige cautelosamente la ropa interior para llevar al velatorio, una vez allí se acuerda de la pierna que no había depilado momentos antes¹⁴. Comienza así un ejercicio cómico que corrobora que, aunque a veces cueste identificarlos, los recursos humorísticos son casi una constante en la obra de Millás. De manera que se puede afirmar que es todo un humorista. Se crean en la novela situaciones ingeniosas, que aunque lejos están de ser episodios cómicos, justamente todo lo contrario, solo el hecho de que sucedan genera humor. La propia inutilidad de Elena es vista humorísticamente. Su consciencia de metamorfosis, la relación que se crea entre ella y el detective, el tratamiento de sus malestares o el propio final de la obra acentúan son tratados desde un punto de vista ridículo.

Elena sospechaba que su marido era infiel así que contrata a un investigador. La figura del detective ya había aparecido en la narrativa de Millás, pero en esta ocasión adquiere una caracterización especial que se aleja del prototipo de detective clásico que podemos encontrar en la novela o cine policiaco. La objetividad que caracteriza a este oficio aparece minada por las órdenes de Elena. En un primer momento, se puede crear una analogía, aunque quizás un tanto forzada, entre el detective y el analista propio de las teorías psicoanalíticas clásicas de Freud o Lacan, aunque quizás más bien se asemeja a

¹⁴ Este suceso pone de manifiesto el tema de la dimensión simétrica que ya había aparecido en un cuento titulado precisamente “Simetría”. La posible correspondencia entre términos —la simetría— aparece trasgredida humorísticamente cuando Elena no se depila una pierna. Una asimetría que desencadena metafóricamente una simetría, la nueva relación entre madre e hija.

las teorías que vinieron después ya que el detective no cumple algunas de las características propias del analista —da juicios de valor, además responde a las preguntas sobre su vida—.

El personaje¹⁵ del detective también atrapa algo de Millás en vista de que contempla la realidad y la describe sobre el papel. En *La soledad era esto* el detective¹⁶ cae simpático al lector y adquiere un papel fundamental en la historia. La trama que se crea entre él y Elena es pura comicidad, hasta llegar al punto de romper la barrera imaginaria creada entre ellos cuando el detective la socorre de un atraco. Ni siquiera sabemos el nombre real de este personaje, pero finalmente incluso abandona su trabajo por haberse enamorado de Elena, sin ni hablar directamente con ella y sin renunciar a protegerla desde fuera.

Por lo tanto, en la figura del detective subyace otro recurso humorístico de la novela. Su presencia en la obra, —más bien su actuación en ella—, no corresponde al papel desempeñado, es decir, exagera lo absurdo de la situación hasta llevarla casi a la farsa. Partiendo de su singularidad como detective, la relación amorosa que se entreteje entre él y Elena es igual de peculiar, si bien ocupa un tercer plano en la historia total, pasa desapercibida precisamente por lo que tiene de absurda esa situación. Pero más allá del posible enamoramiento, podemos sugerir una relación de amistad. Elena se presenta al principio como un ser solitario, inadaptado. A medida que aumenta el vínculo con el detective, no solo ve en él alguien que le corrobora su pertenencia al mundo, sino también encuentra fuerzas para vencer a la soledad. Pero también se puede construir una amistad metafórica entre Mercedes, —la representación de ella una vez muerta— y Elena. El *hombre inútil* explora lo más puro y verdadero de su existencia, y en ese camino, lleno de pruebas impuestas por la sociedad, le ayudan algunos otros personajes. En este último sentido, el detective y la madre le encaminan en su proceso laberíntico.

Existe además un asunto relacionado con la indagación moderna, algo esencial para el *hombre inútil*, y esencial también para la novela tratada. El inútil busca en todo momento su verdadera identidad, no solo en su concepción universal como participante de una especie, sino también individualmente. Elena es, desde un primer momento,

¹⁵ La personalidad del investigador recuerda a otros personajes masculinos de Millás. Se trata de un hombre enamorado, pero con ciertos celos a la vez, con miramiento pero cauto— rasgos que comparte con Turis de *Letra muerta*, Manuel en *Papel mojado* o Julio, protagonista de *Visión del ahogado*—.

¹⁶ En la película dirigida por Sergio Renán y basada en la obra de Millás se presenta al detective con una enfermedad terminal de la que solo logra despistarse cuando aumenta su curiosidad y atracción por la misma Elena Rincón.

consecuente con las limitaciones que encuentra a su alrededor —restricciones impuestas al hombre por su individualismo—. Desde esta situación, que oscila entre la realidad y la falsedad de la vida, la protagonista se esfuerza por recomponer y comprender su identidad.

La voz, es decir, la letra de su propia madre, al lado de la del detective, permiten que Elena pueda cuestionarse a sí misma y a todo lo que le rodea. Se siente identificada con lo escrito por su madre, al mismo tiempo que le agrada conocer la imagen que crea en el investigador. A medida que avanza la obra, Elena siente la necesidad de leer más sobre su persona, de sentir como otros la advierten desde fuera, de modo que comunica a la agencia que se olvide de Enrique Acosta y se centre en Elena Rincón, es decir, en ella misma. Los nuevos informes, que además cuentan con plena subjetividad, son esenciales por expresar las opiniones personales y crear una relación de dependencia que incluso Elena echará de menos. Gracias a ellos, puede reflexionar sobre sí misma, —desde la mirada que le ofrecen otros—. El detective observa y plasma en papel, y Elena al leer esos documentos siente un impulso para reparar su ‘yo’. Cuando existe constancia de que alguien nos observa, como es el caso de Elena con el detective, crece la autoconciencia y también el efecto de autocontrol: “Estos informes, (...), certifican mi existencia, pero también porque la seguridad de que alguien me mira me da fuerzas para moverme de un lado a otro en esta durísima tarea de construir mi propia vida” (154).

Los otros, los demás, también forman parte de la identidad de cada uno, de esta manera Elena intenta construir, —o reconstruir—, la suya. La necesidad de reconstrucción se respalda en la necesidad de legitimación. Para ello precisa de los informes del detective con los que observa su posición de una manera más atractiva, o simplemente corroboran su existencia en el mundo. Ha depositado su confianza en alguien que ni siquiera conoce para convencerse y saber de su propia existencia. Ella misma reconocerá esta maniobra cuando refiriéndose al detective señale:

Como al detective le he encargado ser muy subjetivo, dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma, pues ahora veo que gran parte de mi desazón anterior provenía del hecho de percibirme como un ser fragmentado (101).

La coyuntura en la que se halla el hombre moderno oscila entre la falsedad y la verdad y en este tipo de obras se topa en ocasiones con una dificultad añadida: la aparición del cambio de identidad —que puede manifestarse en múltiples versiones—. Al comenzar

la novela, se explicita la tensión existente entre las mujeres de la familia de Elena, pero a medida que avanza en la lectura del cuaderno, esta sensación va distorsionándose. En primer lugar, descubre que se llama así, y no por ejemplo Mercedes, debido a que Elena era el nombre con el que su madre denominaba a su antípoda. Este es el primer acercamiento a una de las consecuencias que tiene el preguntarse por la identidad, si bien es una pregunta que ocasiona la confusión del individuo. Además, la conexión madre-hija comienza a ir más allá de lo físico. Como ninguna mujer de la familia había llevado el nombre de Elena, Mercedes se lo puso a su antípoda, y también a su hija mayor: “Según mi madre, todos tenemos en nuestras antípodas a un ser que es exacto a nosotros... este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble” (57). Con este hallazgo, la trivial línea entre la identidad de Elena protagonista y Elena antípoda empieza a disolverse entre la profundidad de un mismo nombre.

La idea de poder estar conectados con otras personas demuestra la probabilidad de conexión entre identidades, y con ello su fragilidad. La presencia del subconsciente propone que la aceptación de un sujeto transparente y contradictorio. La antípoda, el doble o gemelo, es decir, la presencia de algún ser relacionado con una personalidad idéntica, frecuente la novela de Millás¹⁷. Juanjo, en *El mundo*, percibe estando enfermo la presencia de su antípoda, un ser simétrico a él. Y de nuevo, en el cuento “Ella me esperaba en la farmacia” se advierte la confusión entre la antípoda femenina y el protagonista masculino.

Elena, al igual que su madre, empieza a creer que tiene una antípoda. En realidad antípoda no es más que el nombre que le dio Mercedes a su subconsciente como un sujeto poliforme o multidimensional. Incluso el narrador bromea con la presencia de la antípoda, “Pensó con un toque de ironía que quizá se lo debía a su antípoda que por alguna razón a estas alturas había decidido comenzar a cuidarla, a cuidarse” (91). La revelación final del diario de Mercedes le hace recordar a su hija un suceso esencial para el desarrollo de los hechos: “Me he acordado que en la recepción del hotel vi a una mujer que se parecía a mí y con un vestido que quizá fue mío en otro tiempo. Tal vez sea mi antípoda, tal vez se haya escapado de su lugar geométrico para venir y anunciarnos nuestra muerte, la mía y

¹⁷ La obsesión del autor por el doble simétrico la confiesa Millás proveniente de la infancia, cuando en una visita a la casa de su vecina descubre que la casa es idéntica o simétrica a la suya. Ese episodio lo reproduce en *Laura y Julio*. Asimismo, en *Volver a casa*, Juan se obsesiona por la simetría e imagina que José tiene su mismo aspecto. En la misma obra, Millás abduce que en realidad todos tenemos un doble que representa nuestro mundo subconsciente y que ese doble domina nuestra existencia de manera consciente entre las sombras.

la de ella” (147). La aparición del doble de la protagonista en el viaje a Bélgica sirve en esta ocasión para adelantar la “muerte” de la Elena Rincón que encontramos al principio de la novela y el posterior “nacimiento” de una mujer que es plenamente consciente ya de sus limitaciones y de la responsabilidad de sus acciones. Mercedes también había tenido una revelación mientras estaba en un hotel, así que Elena encuentra otra serie de paralelismos con su madre. Sin embargo, aunque ahora parece que están más unidas que nunca, es a partir de este momento cuando la protagonista se aleja de la identificación de su madre, —de alguna manera habían llegado a ser el mismo sujeto—.

Elena en el baño del hotel¹⁸ nota un bulto en su vientre —tratado anteriormente como un síntoma de angustia, un “cólico cerrado” (109)—. De igual modo, lo conecta con algo que crece en el útero de su hija, que está embarazada. Gracias a estos bultos, Elena crea una red de vínculos que la unen por igual a su madre y a su hija. Poco a poco el bulto adquiere en Elena un valor distinto, ya que pasa a representar parte de su futuro, una sensación que asimila ya dentro de ella y con la que ha aprendido a vivir: “El futuro es un bulto que ha empezado a crecer en alguna parte de mí al que alimentaré como a un hijo” (155). Escribe después que su apariencia y su cuerpo han empezado a mejorar, y poco a poco, cada vez que habla del dolor corporal, va aliviando sus síntomas hasta llegar finalmente a su casi disolución. La relación que se establece entre lo que la protagonista llama bulto y sus conexiones denota ingenio cómico, pues esas dolencias pueden ser tratadas como metáforas existenciales que se dispersan a medida que Elena intenta comprender la realidad. Aún así, sus dudas siguen apareciendo y todavía necesita encontrarse con las palabras del detective.

Además, la confusión que se ha creado desde el principio entorno al transcurrir de los episodios de Elena y los de Mercedes —parecen haberse fusionado miméticamente— puede considerarse como otro recurso humorístico de Millás. En este nuevo artefacto se esconde la necesidad del autor por expresar y ratificar su condición una vez fallecida su propia madre. En este caso es una triple escritura: el diario de Mercedes, el de Elena y la propia novela de Millás. En este juego literario los tres adquieren igual condición, es una novela multiforme. El diario de Elena comienza tal y como el de su madre, y de esta manera, parece tomar las riendas de su vida, y también las de la novela. Además, los temas de escritura no distan mucho unos de otros —bastantes de las imágenes del diario

¹⁸ El hotel es un lugar donde se puede perder completamente la identidad, (o recuperarla). En él todos somos anónimos, sin pertenencias ni recuerdos. En el baño del hotel en Bruselas, Mercedes descubre un bulto en su pecho. En las mismas circunstancias, Juan descubre su identidad en *Volver a casa*.

de Elena son recuperadas de su madre— aunque a la vez tienen, evidentemente, algo fresco. Una vez que inicia su metamorfosis empieza su “reivindicación” con las dos Mercedes. Si bien el diario le reconciliará con su madre, también espera la reconciliación con su hija. Ha atestiguado que la cadena sigue: “Pienso que mi metamorfosis se consuma, mi hija y yo quedaremos unidas por un hilo invisible, un hilo orgánico a partir del cual, tal vez, se empiece a construir un tejido nuevo” (134).

El diario adquiere ya en ese momento un valor metafórico, de modo que la protagonista apunta que está escribiendo las primeras líneas de su vida. Gracias a su escritura —que no es más que una forma de aceptación, de autoanálisis—, reflexiona por ejemplo sobre sus enfermedades, dolencias que utilizaba para no enfrentarse a ella misma: “cuando llegara a encontrarme así de bien ya no tendría ninguna excusa para no enfrentarme a mí misma, a mis deseos” (158-159). Asimismo, puede anotar los cambios que atestigua y que le van a proporcionar alivio en su transformación, que no es más que una forma de aceptación. Conocedora de sus posibilidades, puede afirmar que todo lo anterior era un infierno sin equilibrio para ella. En las últimas páginas de su diario, Mercedes señala que tiene sesenta y ocho años, los últimos días de vida. De esta manera se puede volver al principio de la obra, cuando el narrador anuncia la muerte de Mercedes. Pero en esta ocasión Elena ya no se muestra apática, sino que rompe a llorar e incluso padece un “ataque de angustia” (143). La madre aparece en toda la novela, lejana como una antípoda y situada al otro lado del planeta en el que se encuentra su hija, guiándola, como una mujer fuerte que tiene en sus manos el destino. Pese a esta lejanía física, Elena se sirve de ella como reflejo de su yo, la madre se revela como espejo en el que la protagonista puede mirarse.

En el viaje a Bruselas Elena comprende por fin que no va a volver a casa con su marido. Con este ejercicio de liberación, la protagonista, aunque un poco tarde, pone frente a la inactividad y pasividad que le caracterizaba. Regresa a Madrid por su cuenta y se instala en un hotel. Ha decidido vivir sin su marido y ahora se encuentra a la espera de su nuevo piso. Así, sin llegar todavía al final de la novela, Elena hace uno de los hallazgos más importantes: “Bueno, pues la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada soledad” (124).

En la responsabilidad del hombre moderno está la búsqueda de un marco fiable, de la *verdad*, y Elena por fin ha asumido que debe encontrar su posicionamiento en su propia vida. La soledad que le va a proporcionar después el nuevo apartamento será

necesaria para escucharse a sí misma. Lejos de la consideración más tradicional que ha adquirido la soledad en la cultura occidental, aquí adopta una perspectiva positiva, —sin duda, una soledad buscada—. En palabras de Pilar Cabañas, se trata de la soledad vista como “conquista” (108) y que se cree necesaria para establecer una identidad fuerte¹⁹. El apartamento nuevo, como el cuarto particular de Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), supone mucho más que un simple espacio. El apartamento de Elena, o la habitación de Virginia implican una independencia económica y tiempo para dedicar a la escritura, a la soledad; algo que en el tiempo de Virginia era acusado de egoísmo.

Con una vida distinta y un haz de luz esperanzador, así finaliza Elena esta novela desde su apartamento nuevo. Ahora se encuentra en un puesto diferente desde el que observar aquella máquina que es la sociedad: “Hay dos hombres discutiendo en la calle, frente a mi terraza; forman parte de esa sociedad, de esa máquina que Enrique, mi marido, representa tan bien. Viven dentro de una pesadilla de la que se sienten artífices” (174).

La libertad ha consistido en despojarse de todo lo que mermaba en su vida y que le impedía ser ella misma; para ello hemos observado la evolución mental de Elena. Ha sido capaz de explorar sus posibilidades, y de esta manera, la metamorfosis le ha salvado de la pesadilla en la que ella misma se presentaba inmersa. Un desenlace sutil que logra evadirse en cierto modo del sentimiento trágico de la existencia que se venía observando, aunque tampoco abriga grandes esperanzas. Un final que no termina: “En medio de esa luz, muy pronto, irá corporeizándose una forma oscura y bella como la del diablo, pero apacible y dulce como la de la divinidad” (175).

¹⁹ En *Volver a casa*, Beatriz insiste a uno de los protagonistas de que el aislamiento y el desconocimiento son esenciales “para ser uno mismo es preciso no ser nadie durante una temporada” (Millás 199).

4. Conclusiones

Como se comentaba al principio de este trabajo, desde el s. XIX hasta nuestros días, la figura literaria del *hombre inútil* ha asumido el papel de protagonista, dejando atrás la aguda interpretación que se había limitado especialmente a dos atributos: la abulia y el *spleen*. Como hemos visto gracias a la obra de Juan José Millás, la figura posee una complejidad mucho mayor que corrobora su relevancia en la literatura. En estas novelas los inútiles aparecen en situaciones muy diversas, donde el meollo existencial confluye con lo más banal y cotidiano.

Con Elena Rincón se advierte una peculiar manera de afrontar las dificultades propias del hombre moderno, aislado en un mundo en el que la rapidez de los cambios es inminente. En *La soledad era esto* —un autorretrato novelado—, el personaje se presenta incapaz de construir una identidad limitada. Varios episodios ponen a prueba sus limitaciones existenciales. La ayuda de otros personajes, la voluntad de cambio y el intento de comprender su imagen, conducen a este singular *hombre inútil* hacia la metamorfosis. Un intento de crecimiento personal propio de una particular novela de educación en la que la recompensa no es otra sino la de autocomprenderse.

Pero esta obra contaba con un aditivo, y este es el humorismo que recorre las páginas en dos sentidos: desfigurando la seriedad propia de la novela de educación y dramatizando la realidad del inútil, que sirve como nexo de unión. Un acto de rebeldía del autor frente a una realidad que se le escapa, salvo en la literatura. Si las pruebas que guían el proceso de metamorfosis son o no superadas al final por este característico inútil, llegando a la total reconstrucción, resulta difícil afirmar.

El sentido que adquiere el humor en las obras de Millás —como en las de tantos humoristas—, puede tener en un primer momento un efecto de alivio ante lo trágico de la trama, pero también es un ejercicio de liberación para el escritor. El humor posee esa contradicción, comprender que tras la risa puede haber dolor. El autor es capaz de utilizar y purgar sus humores —en el sentido más etimológico de la palabra—, y es evidente que afecta también a los de los lectores, o no estaríamos haciendo esta reflexión.

Bibliografía:

Obras de Juan José Millás

- Millás, Juan José. ‘‘Mecánica popular’’, *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- ‘‘El síndrome de Antón’’, *Trilogía de la soledad*. Madrid: Santillana, 1996, pp. 9-21.
- *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- *Letra muerta*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- *El mundo*. Barcelona: Destino- Booket, 2009.
- *Ella imagina*, Madrid: Alfaguara, 2010.
- *La soledad era esto*. Barcelona: Destino- Booket, 2019.

Otras consultas

- Beilin Katarzyna, Olga. ‘‘Juan José Millás: Vivir de la huida’’. *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbrige, England: Tamesis Book, 2004, pp. 63-77.
- Beltrán Almería, Luis. *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona: Calambur, 2017, pp. 405-416.
- ‘‘Literatura, autoficción y ensimismamiento’’. *Deslindes paranovelísticos*, Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2018, pp. 233-241.
- Gamo Medina, Emilio y Pilar Pazos Pezzi. ‘‘El duelo y las etapas de la vida’’. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Madrid: v.29, n.2, 2009, pp.455-469.
- Jung, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Kafka, Franz. *El proceso*. Librodot. 2002.
- Knickerbocker, Dale F. ‘‘Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás’’. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo II), 1998, pp. 681-686.
- Koh, Sel Gie. ‘‘El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás’’. Tesis doctoral. Universidad autónoma de Madrid, 2011.

- Morales Rivera, Santiago. *Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España, 1976-1998*. West Lafayette: Purdue UP, 1995.
- Pittarello, Elide. ‘‘Las metamorfosis de Juan José Millás’’. *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona: Crítica, 1998.
- Rosenberg, John R. ‘‘Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás’’. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21,1996, pp. 143-160.
- Sartre, Jean Paul. *La náusea*. Traducción de Aurora Bernández. Madrid- Buenos Aires: Losada, 2003.
- Sobejano, Gonzalo. *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid: Alfaguara, 1995, p.21.
- Suñén, L. "El juego cruel de la desmemoria". *Insula*, 378, 1978, p. 5.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. 2º Edición, Barcelona: Anagrama, 1994.
- Vilarós, M.Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Traducción de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2005.